

## Werkidee und Klangvorstellung

### Beethovens Staccato als editorisches Problem am Beispiel der Symphonie Nr. 1

Über Beethovens Staccato zu reden, läßt sich eigentlich nur noch durch die Bezugnahme auf einen konkreten Fall rechtfertigen, denn das Problem ist gleichsam bis zum Überdruß bekannt. Es ist in der Wissenschaft wie in der musikalischen Praxis hinreichend oft diskutiert worden und häufig genug Reibungspunkt zwischen beiden Bereichen gewesen: Hat Ludwig van Beethoven bei der Niederschrift seiner Werke zwischen verschiedenen Arten des Staccato unterschieden? Und ergibt sich daraus für die Edition dieser Werke die Möglichkeit — oder gar Notwendigkeit —, diese Differenzierung graphisch zum Ausdruck zu bringen?

Bereits Gustav Nottebohm hatte darauf hingewiesen, daß Beethoven — über die Unterscheidung von Portato-punkten und Staccatostrichen hinaus — auch das Staccato selbst in unterschiedlicher Form notierte. Allerdings hielt es Nottebohm aufgrund der Quellsituation für kaum möglich, «die Bezeichnung mit Punkten und Strichen überall genau so wiederzugeben, wie sie Beethoven gewollt oder vorgeschrieben hat».<sup>1</sup> Einen Versuch in dieser Richtung wagte erst Heinrich Schenker in seiner Edition der Klaviersonaten (wo er Punkt und Keil unterschied). In der Nachfolge von Schenkers Deutung der «sinnlich überzeugenden Schreibart» als «sozusagen tonkörperliches Denken»<sup>2</sup> bildeten sich bezüglich des Staccato Ansichten von verschiedener Radikalität aus. Den einen gilt die unterschiedliche Größe der Kürzezeichen als unwillkürlicher Ausdruck der Klangvorstellung des Komponisten. Für die musikalische Praxis gelten diese Unterschiede dabei zwar als aufschlußreich, sie werden jedoch nicht als integraler Bestandteil des Werkes angesehen. Für die radikalere Fraktion hat Beethoven die Unterscheidung bewußt getroffen und ihre Umsetzung auch in den Originalausgaben angestrebt — wobei er ebenso an der Ignoranz der Stecher und Verleger wie an den eingeschränkten graphischen Möglichkeiten seiner Zeit scheitern mußte. Die Notationsform ist Teil des Werkes und in einer historisch-kritischen Edition zu berücksichtigen. In jüngster Zeit haben beispielsweise William S. Newman<sup>3</sup> und Johannes Fischer<sup>4</sup> die Unterscheidung von je drei Arten des Staccato gefordert.<sup>5</sup>

Uneinigkeit herrschte auch unter den Herausgebern der neuen Beethoven-Gesamtausgabe. Paul Mies gelangte zu dem Ergebnis, daß «Beethoven beim Schreiben der so verschieden aussehenden Zeichen sich keine verschiedenen Ausführungsarten, die mit einzelnen von ihnen verknüpft sind, vorstellte»<sup>6</sup> und plädierte für eine vereinheitlichende Wiedergabe des Staccatos als Punkt. (Die bisherigen Bände der Ausgabe genügen dieser Forderung.) Shin Augustinus Kojima dagegen wollte zwischen nicht weniger als fünf Formen des Staccatozeichens unterscheiden wissen<sup>7</sup> (in seiner Edition der Werke für Violine und Orchester hat er allerdings nur in Ansätzen die Konsequenzen ziehen können). In den zukünftigen Gesamtausgabenbänden wird das Staccato weiterhin normiert, allerdings nicht mehr als Punkt, sondern als Strich — aus der Beobachtung heraus, «daß Beethoven nur Striche verwendete, die gelegentlich die Form von Punkten annehmen».<sup>8</sup> Im Gegensatz zu den früheren Editionsrichtlinien ist mittlerweile die Möglichkeit vorgesehen, eindeutige Differenzierung von Kürzezeichen aus den Quellen zu übernehmen: Staccatostriche, die (in Abgrenzung von einfachen Staccato-Punkten) die Funktion von Betonungszeichen haben, werden als Keile wiedergegeben.<sup>9</sup>

Anhand Beethovenscher Autographen läßt sich trefflich darüber streiten, ob es sich beim einzelnen Kürzezeichen um etwas klein geratene Striche oder zu Strichen ausgedehnte Punkte handelt. In einer gedruckten Quelle gibt es keine Abstufungen: das Staccato wird entweder durch Punkte oder durch Striche gefordert. Das Autograph von Beethovens Erster Symphonie ist — wie das zur Zweiten und Dritten — verschollen. Einzig relevante Quelle ist die 1801 bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig erschienene Originalausgabe in Stimmen. Alle weiteren Quellen — die frühen Partiturausgaben von Cianiellini & Sperati 1809 in London, von Simrock 1822 in Bonn

1 Gustav Nottebohm, *Beethoveniana*, Leipzig 1872, S. 112.

2 Beethoven — Schenker, *Erläuterungs-Ausgabe der Sonate A-Dur op. 101*, hrsg. von Heinrich Schenker, Wien 1920, S. 19.

3 William S. Newman, *Beethoven on Beethoven*, New York/London 1988, S. 139-146.

4 Johannes Fischer, «Das Staccato in Beethovens Klaviersonaten», in: *Musikalische Aufführungspraxis und Edition*, Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, hrsg. von Gernot Gruber u.a., Bd. 6, Regensburg 1990, S. 151-168.

5 Noch nach Fertigstellung des vorliegenden Beitrags erschien: Clive Brown, «Dots and strokes in late 18th- and 19th-century music», in: *Early Music* 22 (1993), S. 593-610. Verwiesen sei auch auf den Beitrag von Wolf-Dieter Seiffert «Punkt und Strich bei Mozart», in: *Musik als Text*, Bd. II, S. 133-143.

6 Paul Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, München/Duisburg 1955, S. 87.

7 Shin Augustinus Kojima, «Gestalt und Funktion des Staccato bei Beethoven», in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974*, Kassel u.a. 1976, S. 343-351.

8 Mies, *Textkritische Untersuchungen*, S. 85.

9 Beethoven. *Werke. Richtlinien für die Mitarbeiter an der vom Beethoven-Archiv Bonn herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Ludwig van Beethovens*, Bonn 1991.



sowie eine ganze Reihe von handschriftlichen Stimmensätzen und Partituren auch bereits vom Anfang des 19. Jahrhunderts — sind direkt oder indirekt von dieser Ausgabe abhängig.

Hauptsächlich Staccatozeichen der Originalausgabe ist der Punkt. Daneben sind aber gelegentlich auch Staccatostriche verwendet. Da Notenstecher nachweislich Schreibeigentümlichkeiten ihrer Vorlage bisweilen geradezu sklavisch bewahrten (z.B. Verteilung eines Akkordes einer Hand auf zwei Systeme im Klaviersatz)<sup>10</sup>, könnte die Unterscheidung über die Stichvorlage aufs Autograph zurückweisen. Auf den ersten Blick erscheint die Differenzierung gewollt und stimmig. Sinnvoll wirkt beispielsweise in Violine I, I. Satz, T. 90 und 91 ein Staccatostrich als eine Art Marcato des jeweils ersten Achtels — in Verstärkung des Gegensatzes zu den drei nachfolgenden gebundenen Achteln. Allerdings stehen die Legatobögen nur an der Parallelstelle in der Reprise (T. 243-244). Dort aber finden sich in Violine I — wie in Violino II in beiden Fällen — als Staccatozeichen Punkte. Wenn in der Flöte I im IV. Satz T. 239-240 zunächst Legatobögen, T. 242-243 Staccatopunkte, T. 246-247 Staccatostriche stehen, könnte dieser Wechsel der Artikulation der Steigerung der Intensität und Dynamik entsprechend gesetzt sein. Doch hat T. 246-247 Klarinette I Staccatopunkte (Fagott I ist unbezeichnet); ausgerechnet T. 285, beim Crescendo zum Fortissimo wechselt auch die Flöte wieder zum Punkt als Staccato-Zeichen.

Trotz der Widersprüche zwischen den Stimmen könnte man an Absicht in der Setzung der Striche glauben und von einer Edition verlangen, die (gemeint), in der Originalausgabe nur unvollkommen realisierte Fassung zu rekonstruieren. (Je konsequenter eine nicht vom Autor selbst erstellte Quelle ist, desto näher liegt ja stets der Verdacht redaktioneller Eingriffe. Gerade die Mangelhaftigkeit der Originalausgabe ließe sich damit zum Argument für das Gewicht ihrer Zeugenschaft wenden.)

In den meisten Fällen allerdings sieht das Nebeneinander von Punkt und Strich stärker nach Zufall aus. In Violine I ist im II. Satz das aufaktige Motiv T. 27 und 28 am Ende des Legatobogens mit einem Staccatopunkt versehen, unmittelbar danach T. 29 und 30 mit einem Strich, T. 50 und 51 wieder mit Punkten. Auch T. 43 und 44 folgen unmittelbar nacheinander Staccatopunkte und Staccatostriche auf einem identischen Motiv.

Sind wir hier Zeugen eines Scheiterns — des Scheiterns eines Stechers beim Versuch, beispielsweise Ambivalenz von Strich und Punkt in der Stichvorlage in Eindeutigkeit zu überführen? Eine andere Erklärung ist wahrscheinlicher: die Striche dürften als Ergebnis einer Revision neben die Punkte getreten sein, einer Revision, die noch vor der eigentlichen Drucklegung erfolgte. Vielleicht sah ein zweiter Stecher die Stimmen durch; er setzte Striche, wo der ursprüngliche Stecher Punkte verwendet hätte.

Daß eine solche Revision — durch einen anderen Stecher oder zumindest mit anderem Stechzeug und damit zu einem späteren Zeitpunkt — stattfand, belegen von den (normalen) dynamischen Zeichen einer Stimme abweichende Stempel für Forte und Piano. Als spätere Zutat offenbaren sie sich bisweilen durch ihre Positionierung; in der Violoncello-e-Basso-Stimme stehen sie bei der (nur an wenigen Stellen erfolgenden) Aufteilung der Instrumente auf zwei Systeme oft zusätzlich zum (normalen) dynamischen Zeichen, das der erste Stecher offenbar für die ganze Akkolade meinte. Wichtig ist die Beobachtung, daß dieselben Forte- und Piano-Stempel auch in den Stimmen zu finden sind, die von anderen Stechern gefertigt wurden.<sup>11</sup>

Eine gründliche Revision freilich erfolgte nicht. Die Ausgabe steckt voller Fehler, voller Uneinheitlichkeiten in der Setzung dynamischer und artikulatorischer Zeichen. Eine der Ursachen liegt in der Stichvorlage, einem Stimmensatz, vielleicht sogar demjenigen der Uraufführung. (Daß Stimmen als Vorlage dienten, geht auch aus der Beteiligung mehrerer Stecher hervor, die ansonsten kaum rationell — also simultan — zu realisieren gewesen wäre.) Ohne Partitur war es für die Stecher ungleich schwieriger, Abweichungen zwischen den Stimmen zu bemerken. Beethoven hatte allen Grund, sich zu beschweren, als er Belegexemplare des ersten Abzugs erhielt. Daß er es tat, geht aus Briefen des Leipziger Verlags an die Niederlassung in Wien hervor, die durch Kopierbücher (mit inhaltlicher Zusammenfassung ausgehender Post) dokumentiert sind.<sup>12</sup> Man sagte Beethoven zu, die Fehler auf den Platten, zusätzlich von Hand in den schon gedruckten Exemplaren korrigieren zu lassen.

Die für die späteren Abzüge durchgeführten Plattenkorrekturen könnten ein Spiegel von Beethovens wenig systematischer Art des Korrekturlesens sein: einzelne, aber keineswegs alle falschen Noten sind verbessert, einige gleichsam willkürlich herausgegriffene Artikulationsbögen ergänzt oder getilgt, Parallelstellen in oft unmittelbarer Nähe dagegen in ursprünglicher Fassung belassen. Die einschneidendste und zugleich rätselhafteste Plattenkorrektur erfolgte im Menuett. Beim Hauptthema tragen in den frühen Abzügen Violine I und II auf allen Noten Staccato-Punkte.

10 Anneliese Leiser-Olbrich, *Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke*, Wiesbaden 1976, insbesondere S. 348.

11 In der Originalausgabe von Beethovens op. 21 sind Streicher, Flöten, Oboen, Fagotte und Pauken von einem ersten Stecher gefertigt, Klarinetten und Hörner von einem zweiten, die Trompeten von einem dritten. Genauere Aufstellung, auch zu den abweichenden dynamischen Zeichen und zur Verwendung von Staccatostrichen an Stelle von Punkten in: *Beethoven. Werke*, Band I, 1, hrsg. von Armin Raab, München 1994.

12 Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Edition C. F. Peters.





Notenbergispiel 1: Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 1, op. 21, Menuetto, T. 1-8

In den späteren Abzügen sind auf allen Viertelnoten T. 1-2 und 4-6 (Violine I auch T. 3) die Punkte in Striche verwandelt; die Punkte auf den halben Noten bleiben unverändert.



Notenbergispiel 2: Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 1, op. 21, Menuetto, T. 1-8

Mögen die Striche in den frühesten Abzügen durch Zufall neben die Punkte getreten sein — in den späteren Abzügen ist das Gegeneinander beider Zeichen eindeutig Absicht. Haben wir nicht hier den Beweis dafür, daß Beethoven zwischen zwei Arten des Staccato unterschieden wissen wollte? Daß er die Verbesserungen forderte, steht außer Frage; daß die nachweisbaren Plattenkorrekturen der jüngeren Abzüge die Reaktion auf diese Forderung darstellen, ist mehr als wahrscheinlich. Doch welche Klangvorstellung könnte hinter der korrigierten Notation stehen? Soll die halbe Note gekürzt, die Viertel betont werden? Wäre hier in einer Edition ein Nebeneinander von Punkten und Strichen (oder nach den Richtlinien der Gesamtausgabe von Strichen und Keilen) angebracht?<sup>13</sup>

An der Wiederaufnahme des Themas im zweiten Teil des Menuetts sind auch die Bläser beteiligt. In den frühen Abzügen tragen T. 44-46 nur Flöte I und Klarinette II (diese allerdings nur T. 46) Staccatopunkte auch auf den halben Noten. In allen anderen Holzbläsern beschränkt sich das Staccato auf die Viertel. In Oboe II stehen Staccatostriche, ansonsten Staccatopunkte. In den späteren Abzügen ist nur die Flöte I korrigiert; wie bei den Violinen sind die Punkte auf den Vierteln T. 44-46 in Striche verwandelt.

Was bedeutet die Divergenz zwischen den Instrumentengruppen? Sollen die Bläser das Thema anders artikulieren? Die Korrektur in Flöte I wäre dann ein Versehen. Oder muß eine Edition das Staccato der Bläser der Punkt-Strich-Abfolge der Streicher angleichen?<sup>14</sup> Viel wahrscheinlicher ist eine ganz andere Lösung: einzig die Fassung der Bläser ist (außer in Flöte I und Klarinette II) korrekt; Beethoven wollte das Staccato in allen Stimmen nur auf den Viertelnoten. Als er die Stimmen Korrektur las, konnte er die meisten Holzbläser unverändert lassen (wobei es für ihn keine Rolle spielte, ob das Staccato durch Punkte oder wie in Oboe II durch Striche gefordert wurde). Für die Violinen und Flöte I gab er Korrekturen an (den überzähligen Punkt in der Klarinette II auf der halben Note T. 46 könnte er leicht übersehen haben). Diese wurden vom Stecher mißverstanden oder von Wien aus bereits falsch nach Leipzig weitervermittelt. Denkbar wäre etwa, daß Beethoven überall dort, wo er Staccato wünschte, einen deutlichen Strich in die gedruckte Stimme einzeichnete, ohne die überzähligen Punkte zu tilgen.

Gestützt wird diese Hypothese durch den Nachweis nachträglicher manueller Korrekturen in Exemplaren des frühesten Abzuges.<sup>15</sup> Es gibt zwei Gruppen korrigierter Stimmensätze. In der ersten finden sich nur wenige handschriftliche Ausbesserungen.<sup>16</sup> Vermutlich erfolgten sie in Leipzig, und zwar noch ehe Beethovens Änderungswünsche dort eintrafen. Die zweite Gruppe enthält wesentlich mehr Korrekturen.<sup>17</sup> Die Gruppen werden durch die

13 Peter Hauschild hat in seiner Edition der Symphonie (Leipzig 1987; Edition Peters Nr. 9601a) — ohne Kenntnis von den frühen, unkorrigierten Abzügen zu haben — Strich und Punkt unterschieden. Beim Hauptthema des Menuetts versieht er alle Halben mit Punkten, alle Viertel mit Strichen. Im Versuch, das vom Komponisten Gemeinte zu rekonstruieren, muß er notgedrungen über die Quellen hinausgehen. So setzt er T. 3 und T. 7 Striche, obwohl in der Originalausgabe in T. 3 Violine II, T. 7 in beiden Violinen nur Punkte stehen. Beeinflußt war er offenkundig durch die Interpretationsausgabe des Dirigenten Igor Markevitch (Edition Peters Nr. 9610a, Leipzig 1981), der einige Jahre zuvor, weitgehend ohne Quellenkenntnis, zu teilweise ähnlichen Ergebnissen gelangt war. (Beide Ausgaben sind nicht neugestochen, sondern retuschierte Neuauflagen der älteren Peters-Dirigierpartitur).

14 So geht Peter Hauschild in seiner Ausgabe vor.

15 Zur Frage verlagsseitiger handschriftlicher Korrekturen in Originalausgaben vgl.: Alan Tyson, «Beethoven in Steiner's Shop», in: *The Music Review* 23 (1962), S. 119-127.

16 Salzburg, Mozarteum; Lübeck, Bibliothek der Hansestadt; Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek (unvollständiger Stimmensatz); Neuenstein, Fürstlich Hohenlohe-Langenburgische Schloßbibliothek.

17 Brno, Moravské Muzeum; Ljubljana, Narodna in universitetska knjižnica; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde (nur einzelne Stimmen eines aus unterschiedlich alten Abzügen zusammengesetzten Stimmensatzes).



Übereinstimmung der Korrekturen konstituiert, vor allem aber durch die Ausführung der Korrekturen innerhalb jeder Gruppe von jeweils einem Schreiber. (Die Arbeit der beiden Schreiber in jeweils mehreren Exemplaren ist ein wichtiger Beleg für die Verlagsseitigkeit der Eintragungen.)

Alle Nachbesserungen der Gruppe 1 und ein großer Teil derjenigen aus Gruppe 2 finden sich in den späteren Abzügen als Plattenkorrekturen. Gruppe 2 enthält darüber hinaus Korrekturen, die auf den Druckplatten später nicht ausgeführt wurden. Und sie enthält Korrekturen, die auf den Platten völlig anders ausgeführt wurden. Im Hauptthema des Menuetts sind in den Exemplaren dieser Gruppe alle Staccatopunkte auf den halben Noten Violine I und II T. 1-6 und 45-50 sowie Flöte I T. 45-46 sorgfältig durch Rasur des Papiers getilgt. (Gruppe 1 dagegen läßt das Staccato im Menuett unangetastet.)

Wahrscheinlich entstanden die Korrekturen der Gruppe 2 in der Wiener Niederlassung des Verlags.<sup>18</sup> Im Gegensatz zu dem Leipziger Stecher, der die Plattenkorrekturen durchführte, scheint der (mutmaßlich Wiener) Korrektor Beethovens Anweisungen richtig aufgefaßt und, wie die gegenüber den Plattenkorrekturen höhere Anzahl an Ausbesserungen zeigt, vollständiger befolgt zu haben.

Für Beethovens Opus 21 ist demnach das Problem Punkt/Strich gelöst: das Nebeneinander beider Staccatozeichen in den frühen Abzügen erscheint als Zufall, die absichtsvolle Differenzierung in den späteren Abzügen als Mißverständnis. Die Edition kann guten Gewissens vereinheitlichen (wobei es eigentlich gleichgültig ist, ob zu Strichen oder zu Punkten). Exemplarische Bedeutung muß diese Lösung eines Einzelfalles nicht haben: Man wird sich noch auf manchem Kongreß über Beethovens Punkte und Striche streiten dürfen.

(Beethoven-Archiv Bonn)

<sup>18</sup> Dafür spricht neben der Ausführung durch einen anderen Schreiber als den der Gruppe 1, daß alle Stimmensätze der Gruppe 2 in unmittelbarem Bezug zu Wien stehen, also vermutlich dort verkauft wurden. Der Stimmensatz in Brunn ist aus dem Besitz des auch im Wiener Konzertleben rührigen Grafen Heinrich Wilhelm Haugwitz (s. dazu Mary Sue Morrow, *Concert life in Haydn's Vienna. Aspects of a developing musical and social institution*, New York 1989, S. 25), der Stimmensatz aus Ljubljana gehörte der Philharmonischen Gesellschaft Laibach, die später in direkte Verbindung mit Beethoven trat. — Für Auskünfte zur Provenienz der Stimmensätze danke ich Herrn Dr. Jiri Sehnal, Brno und Herrn Dr. Borut Loparnik, Ljubljana.